

Вальтер Беньямин

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПАРК

Перевод
Александра
Ярина

GRUNDRISSE



Walter Benjamin

ZENTRALPARK

Вальтер Беньямин

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПАРК

2015
GRUNDRISSE
Москва

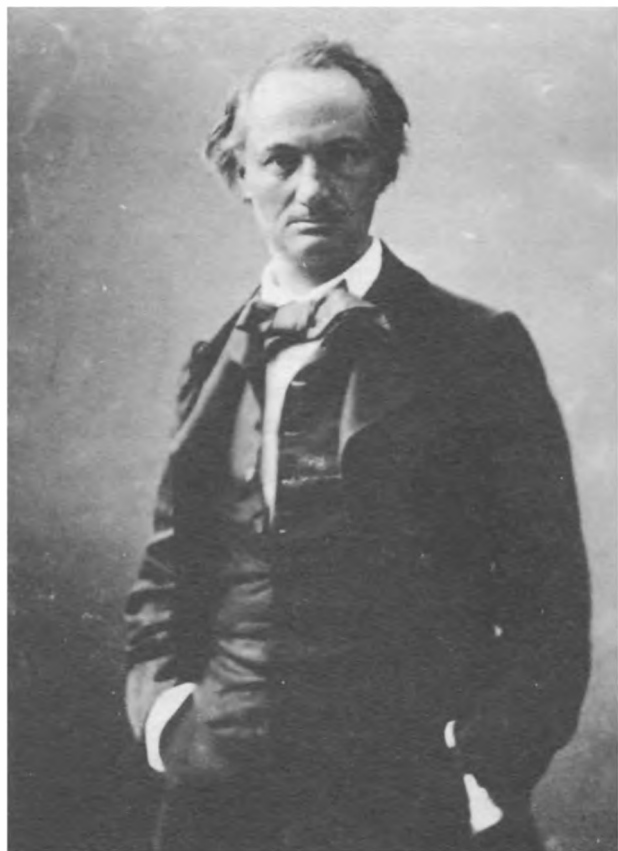
Выражаем бесконечную признательность людям,
без помощи и энтузиазма которых данное издание
было бы невозможно, — Александру Скидану,
Евгению Павлову, Ивану Болдыреву
и Эрдмуту Вицисле (Erdmut Wizisla)

Перевод с немецкого Александра Ярина

Примечания и общая редакция
Надежды Гутовой и Марии Лепиловой

Вёрстка: Стефан Розов
Корректор: Анатолий Ботвин

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПАРК



1. Гипотеза Лафорга о поведении Бодлера в борделе бросает истинный свет на все психоаналитические штудии, которым он подверг Бодлера и которые один к одному рифмуются с обычным «литературно-историческим» методом.

Особая красота начала столь многих бодлеровских стихотворений: выныривание из бездны.

Георге перевёл *Spleen et idéal* как *Trübsinn und Vergeistigung*¹ и тем самым схватил нечто существенное в понятии «идеал» у Бодлера.

Если верно, что современная жизнь составляет арсенал диалектических образов Бодлера, следовательно, Бодлер находится в том же отношении к современности, как семнадцатый век — к античности.

Стоит только подумать, сколь много собственных установок, собственных догадок и табу приходилось Бодлеру-поэту принимать в расчёт и, с другой стороны, сколь точно были обрисованы задачи его поэтического дела, как в его облике начинает проступать нечто героическое.

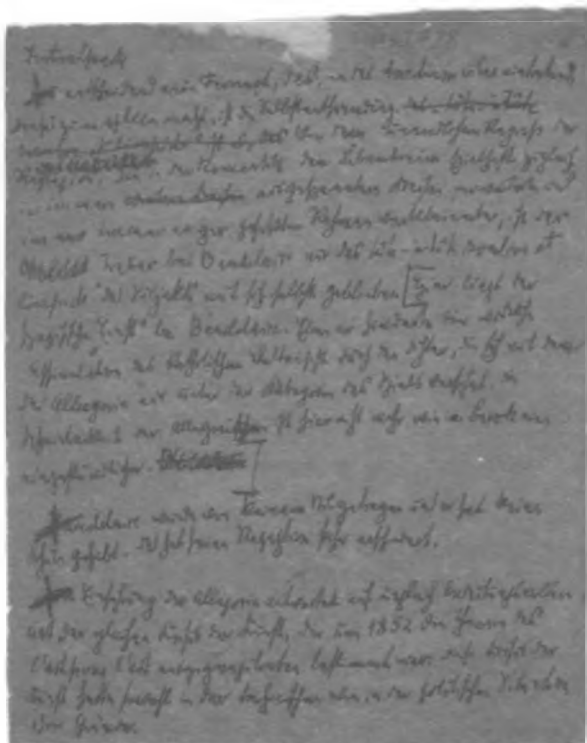
¹ Хандра и одухотворение (нем.). «Сплин и идеал» (*Spleen et idéal*) — первый, самый большой раздел сборника «Цветы зла» (*Fleurs du mal*) Ш. Бодлера, первая редакция которого вышла в 1857 г.

2. Сплин как дамба против пессимизма. Бодлер не пессимист, нет, ибо для него на будущем лежит табу. Это яснее всего отличает его героизм от ницшевского. У него не найдёшь рефлексии по поводу будущего, ожидающего буржуазное общество, — и это тем более поразительно, если принять во внимание сам характер его интимных записок. По одному этому видно, как мало он заботился об эффекте, стремясь придать жизнеспособность своему творению, и насколько монадологична структура его *Fleurs du mal*.

Структура *Fleurs du mal* определяется вовсе не каким-то изопрёрнённым расположением отдельных стихотворений, не говоря уже о существовании некоего тайного ключа. В её основе — беспощадное исключение всякой лирической темы, которая не несёт на себе отпечатка лично выстраданного опыта самого автора. И вот именно потому, что Бодлер знал, что его страдание, *spleen, taedium vitae*¹, имеет древние корни, он оказался в состоянии безошибочно распознать в нём приметы своего личного опыта. Если позволительно сделать предположение: едва ли что-то другое могло дать ему

столь острое ощущение своей собственной оригинальности, как чтение римских сатириков.

¹ Отвращение к жизни, пресыщенность (лат.).



3. «Признание», иначе — апология, настроено скрадывать революционные моменты в историческом развитии. Оно печётся лишь о том, чтобы установить преемственность. И подчёркивает лишь те элементы произведения, которые уже воздействовали на дальнейшее. А вот каменные уступы и зубья, что цепляются за пожелавшего вырваться прочь, — эти ускользают от внимания.

Вселенский озноб Виктора Гюго по характеру ничуть не походит на беспримесный ужас, посещающий Бодлера вместе со сплинном. Этот озноб нисходил на Гюго из мирового пространства, которое прекрасно сопрягалось с интерьером, где он чувствовал себя как дома. Да, да, он чувствовал себя в мире духов очень по-домашнему. Этот мир дополнял уют его домашнего хозяйства, тоже не лишённого ужаса.

*Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir*¹ — это к разъяснению *Fleurs du mal* и бесплодности. *Vendanges*² у Бодлера — очень грустное слово (*semper eadem, l'imprévu*³).

Противоречие между теорией природных соответствий и отказом от природы. Как его разрешить?

Внезапные выпады, тайные махинации, неожиданные решения — всё это входит в круг государственных интересов Второй империи и очень характерно для Наполеона Третьего. Всё это образует радикальный жест [Gestus] в теоретических декларациях Бодлера.

¹ «В бессмертном сердце, что всегда желает цвести» (*франц.*) — строчка из стихотворения «Солнце». Здесь и далее, кроме оговорённых случаев, в кавычках в сносках приведены названия стихотворений из сборника: Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970 (серия «Литературные памятники»).

² Сбор винограда. (Здесь и далее, кроме оговорённых случаев, перевод с французского.)

³ Всегда то же (*лат.*, название одного из разделов сборника «Цветы зла»); непредугаданное (название одного из стихотворений того же сборника).

4. Сущностно новым ферментом, который, будучи подмешан к *taedium vitae*, превращает его в *spleen*, является самоотчуждение. От нескончаемого регресса рефлексии, которая в романтизме, играя, ширит жизненное пространство разбегающимися кругами и одновременно стесняет его всё более узкими рамками, бодлеровской печали остаётся лишь *tête-à-tête sombre et limpide*¹ субъекта с самим собой. Именно в этом кроется специфическая «серьёзность» Бодлера. Она-то и помешала подлинному усвоению поэтом католического мировидения, которое готово примириться с серьёзностью аллегории лишь под знаком игры. Иллюзорный аспект [Scheinbarkeit] аллегории здесь уже не мыслится особым качеством, как это было свойственно барокко.

Бодлер не отдаётся на волю никакому стилю и не имеет за собой никакой школы. Это чрезвычайно затрудняет его восприятие.

Введение аллегории — это ответ, но несравненно более зрелый, на тот же самый кризис в искусстве, которому около 1852 года была противопоставлена теория *l'art pour*

*l'art*². Этот кризис искусства коренился как в ситуации с техникой, так и в политической ситуации.

¹ «Разговор тёмный и прозрачный» — цитата из стихотворения «Неотвратимое». (Там же. И далее в таких случаях.)

² Искусство для искусства, чистое искусство.

5. Есть две легенды о Бодлере. Первую, согласно которой он есть изверг рода человеческого и гроза буржуазии, распространил он сам. Вторая родилась после его смерти, и на ней основана его слава. В ней он предстаёт мучеником. Этот фальшивый теологический нимб необходимо до конца разрушить. Для его нимба — формула Монье.

Можно сказать, что счастье пробиравало его насквозь; про несчастье такого не скажешь. В естественном состоянии несчастье в нас не проникает.

Spleen — это ощущение перманентной катастрофы.

Ход истории, каким он отражается в катастрофическом сознании, занимает мыслящего человека не более, чем калейдоскоп в детских руках, в котором при каждом вращении прежний порядок осыпается, чтобы образовать новый. Этот образ вполне правомерен. Представления властей предержащих всегда были тем зеркалом, с помощью которого претворялся в жизнь образ того или иного «порядка». Калейдоскоп следует непременно разбить.

Могила как тёмный чулан, в котором Эрос и Секс улаживают свой застарелый спор.

У Бодлера звёзды являют собой мистифицированный образ товара. Они суть самоповторение, воплощённое в огромных массах.

Обесценивание мира вещей в аллегории не поспевает за обесцениванием товара в самом мире вещей.

6. Югендстиль следует понимать как вторую попытку искусства определить своё отношение к технике. Первой такой попыткой был реализм. Там эта проблема в той или иной мере осознавалась художниками, которые были встревожены возникновением новых методов в технике репродуцирования (*loci! ev* в бумагах для работы на тему репродуцирования). В югендстиле эта проблема как таковая уже в значительной степени вытеснена. Югендстиль уже не ощущал себя под угрозой конкурирующей техники. Но тем всеохватней и агрессивней была критика техники, которая в нём скрывалась. В сущности, ему было очень важно остановить техническое развитие. Его обращение к теме техники возникло из попытки...

То, что у Бодлера было аллегорией, у Роллина тонет в жанре.

Мотив *perte d'auréole*¹ нужно выявить как самый резкий контраст к мотивам югендстиля.

Сущность как мотив югендстиля.

Писать историю — значит придавать каждой дате свою физиономию.

Проституция пространства под воздействием гашиша: оно служит всему, что имело место (*spleen*).

Для *spleen* похороненный труп — это «трансцендентальный субъект» исторического сознания.

Ореол являл собой нечто весьма притягательное для югендстиля. Никогда солнце так не красовалось в своём лучистом венце, и человеческий глаз никогда не был таким лучистым, как у Фидуса.

¹ «Утрата ореола» — название стихотворения в прозе из посмертного сборника Бодлера «Парижский сплин» (1869).



7. Мотив андрогинности, лесбиянства, женской бесплодности следует рассматривать в связи с деструктивной силой, которая присуща аллегорической интенции. И прежде всего нужно рассмотреть отказ от «естественного», причём в связи с темой большого города как сюжета у Бодлера.

Мерион: море домов, руины, облака, величие и убожество Парижа.

Оппозицию античность — модерн нужно перевести из прагматической плоскости, как она выступает у Бодлера, в аллегорическую.

Spleen привносит столетия в зазор между настоящим и только что прожитым мгновениями. Вот что неустанно творит «античность».

Бодлеровский модерн покоится не только и не столько на чувствительности. В нём находит своё выражение высочайшая спонтанность. Модерн у Бодлера — это воплощённая воинственность, он у него облачён в доспехи. Кажется, это было замечено только Жюлем Лафоргом, который говорил о бодлеровском «американизме».

8. Бодлер не разделял гуманистического идеализма Виктора Гюго или Ламартина. Не обладал эмоциональной чувствительностью Мюссе. Он не находил приятности в своём времени, подобно Готье, равно как не умел, подобно Леконту де Лиллю, обманываться на его счёт. Ему также не было дано, как было дано Верлену, находить убежище в набожности, и он не мог, как Рембо, усиливать лирический порыв юности за счёт измены своему зрелому возрасту. Сколь много отдушин находил поэт в своём искусстве, столь же беспомощным был в поисках отдушины внутри своего времени. Даже модерн, открытием которого он так гордился, — как было до него достучаться? Люди, имевшие власть во Второй империи, вовсе не следовали образчикам буржуазной публики, как их набросал Бальзак. И модерн, в конце концов, сделался некой ролью, которую, возможно, кроме Бодлера, исполнять было некому. Ролью трагической, в которой дилетант, получивший её за неимением других исполнителей, зачастую выглядел комично — наподобие тех героев, что Домье писал с одобрения Бодлера. Всё это, без сомнения, Бодлеру

было хорошо известно. И эксцентричные выходки, в которые он пускался, были для него способом дать это понять. Итак, он не был, конечно, ни святым, ни мучеником, ни даже героем. Но было в нём что-то от лицедея, вынужденного играть роль «поэта» перед публикой и обществом, которое уже не нуждается в поэте и отводит ему лишь роль лицедея.

9. Невроз производит в сфере психической экономии товар массового потребления, принимающий там форму навязчивой идеи. В домашнем хозяйстве невротика она предстаёт в бессчётном количестве экземпляров как нечто совершенно равное себе. Напротив, у Бланки формой навязчивой идеи становится сама мысль о вечном возвращении.

Мысль о вечном возвращении превращает само историческое событие в товар массового потребления. Однако эта концепция также и в другом отношении (можно сказать: на обратной своей стороне) несёт отпечаток экономической ситуации, которой она обязана своей внезапно возникшей актуальностью. Эта последняя дала о себе знать в тот момент, когда обеспеченность жизненных условий в результате стремительной череды кризисов начала резко падать. Мысль о вечном возвращении приобрела свой блеск благодаря тому, что стало уже не обязательно непременно ожидать повторения прежних ситуаций в сроки более короткие, чем те, что могла предложить вечность. Повторение бытовых констелляций наступает всё реже и реже, и это может

вызвать смутное ощущение, что в дальнейшем придётся довольствоваться констелляциями космическими. Иначе говоря, привычка начала понемногу сдавать свои позиции. Ницше сказал: «Я люблю короткие привычки», и уже Бодлер за всю свою жизнь не сумел усвоить прочных привычек.

10. На крестном пути меланхолика аллегории суть остановки. Место скелета в эротологии Бодлера? *L'élégance sans nom de l'humaine armature*¹.

Импотенция — это основа крестного пути мужской сексуальности. Исторический перечень этапов этой импотенции. Из этой импотенции вырастает его привязанность к ангелическому женскому образу и его фетишизм. Указание на точность и определённости явления женщины у Бодлера. Келлеровский «грех поэта»: «Измыслить женщины сладостный образ / Какого не сыщешь на горькой земле» — всё это, конечно, чуждо Бодлеру. Женские образы Келлера сладостны, как химеры, поскольку он проецировал на них свою импотенцию.

Бодлер в своих женских образах более точен, иными словами — более француз, потому что у него никогда не сходятся фетишистский и ангелический элементы, как у Келлера.

Социальная основа импотенции: фантазия буржуазного класса больше не интересуется будущим высвобожденных ею производительных сил. (Ср. её классические утопии

с утопиями середины XIX века.) Чтобы и дальше быть в состоянии заниматься этим будущим, буржуазия должна была бы первым делом отказаться от идеи пенсии. В своей работе об Эдуарде Фуксе я показал, как специфический «уют» середины века соотносится с этим прекрасно объяснимым параличом фантазии. В сравнении с образами будущего, создаваемыми этой общественной фантазией, желание иметь детей, вероятно, меньше стимулирует потенцию. Как бы то ни было, теория Бодлера о ребёнке как о наиболее близком к *péché originel*² выдаёт довольно много.

¹ «Безымянная элегантность человеческого острова» — цитата из стихотворения «Пляска смерти».

² Первородный грех.

11. Поведение Бодлера на литературном рынке: благодаря своей глубокой искущённости в природе товара Бодлер оказался способным или вынужденным признать рынок как объективную инстанцию (ср. его *Conseils aux jeunes littérateurs*¹). Тесные взаимоотношения с редакциями держали его в непрерывном контакте с рынком. Его приёмы — диффамация (Мюссе) и *contrefaçon*² (Гюго). Бодлер, возможно, был первым, кто понял смысл рыночной оригинальности, выделявшейся в то время на фоне других оригинальностей именно благодаря своей «рыночности» (*créer un poncif*³). Эта *création*⁴ предполагает известную нетерпимость. Бодлеру нужно было расчистить место для своих стихов, а для этого приходилось потеснить другие. Он обесценил известные поэтические свободы романтиков своими классически выверенными александринами, а классическую поэтику — столь характерными для него интонационными изломами и пустотами внутри классического стиха. Говоря короче, его стихи были оснащены особыми инструментами для вытеснения конкурирующей поэзии.

¹ «Советы молодым литераторам» — название статьи, опубликованной в журнале *L'esprit public* (1846).

² Подделка.

³ Создать трафарет, шаблон, штамп.

⁴ Творческая модель.

12. Фигура Бодлера — неотъемлемый элемент его славы. Для мелкобуржуазной массы читателей его история — такая *image d'Épinal*¹, иллюстрированное «жизнеописание сластолюбца». Этот образ во многом способствовал славе Бодлера, пусть даже те, кто его распространял, едва ли могли причислить себя к друзьям Бодлера. На этот образ накладывается другой, имевший куда менее широкое, но, видимо, более длительное воздействие: он представляет Бодлера носителем эстетической страсти, как она в то же время была схвачена Кьеркегором в его «Или-или». Никакое исследование Бодлера не будет достаточно основательным, если не учтёт образ его жизни. В действительности этот образ определяется тем, что Бодлер в первую очередь — и с очень далёкими последствиями — осознал тот факт, что буржуазия была готова снять с поэта порученную ему миссию. Какая же общественная миссия могла занять её место? Ни один класс не мог дать ответ на этот вопрос, ответ яснее всего давал рынок с его кризисами. Бодлера занимал не явный и краткосрочный рыночный спрос, но подспудный и долгосрочный. И его *Fleurs du*

mal — свидетельство тому, что он верно его оценивал. Однако рынок как среда, предъявлявшая этот спрос Бодлеру, обуславливал совсем иной вид продукции и образ жизни, чем во времена более ранних поэтов. Бодлер был вынужден отстаивать достоинство поэта в обществе, которое было уже не в состоянии это достоинство обеспечить. Отсюда и вся его буффонада.

¹ Эпинальская картинка.

13. В лице Бодлера поэт впервые выдвинул притязания на обладание выставочной стоимостью. Бодлер стал своим собственным импресарио. *Perte d'auréole* затронула в первую очередь поэтов. Отсюда его мифомания.

Обстоятельные теоремы, которыми оформили *l'art pour l'art* не только его тогдашние (не говоря о сегодняшних) защитники, но прежде всего авторы истории литературы, целиком сводятся к следующему утверждению: чувствительность — вот истинный предмет поэзии. Чувствительность по самой своей природе страдательна. Если свою высшую конкретность и содержательную определённую она обретает в эротике, то своего абсолютного осуществления и тем самым преобразования она достигает в страсти. Поэтика *l'art pour l'art* безущербно перешла в поэтическую страсть *Fleurs du mal*.

Восхождение на Голгофу в местах остановок украшено цветами. Цветами зла.

Всё затронутое аллегорической интенцией изымается из жизненных связей: оно разбивается и в то же время консервируется. Аллегория цепко держится за обломки. Она

являет образ застывшей тревоги. Деструктивному импульсу у Бодлера нет никакого дела до того, что объект его приложения терпит ущерб.

Рассказ о заблудившемся — это совсем не то, что блуждающий рассказ.

*Attendre c'est la vie*¹ Виктора Гюго — это мудрость изгнания.

Новая *безутешность* Парижа (ср. место о *croque-morts*²) составляет существенный момент образа эпохи модерна (ср. Вейо D 2,2).

¹ «Ожидание — это жизнь» — часть афоризма В. Гюго: «Сон — это счастье; ожидание — это жизнь».

² Могильщики, похоронные службы.

14. Фигура лесбиянки у Бодлера принадлежит к образчикам героизма в точном смысле. Он сам выражает это языком своего сатанизма. И точно так же это можно выразить на неметафизическом, критическом языке, пригодном для бодлеровского исповедания модерна в его политическом аспекте. XIX век начал безудержно вовлекать женщину в процесс товаропроизводства. Все теоретики согласились в том, что женственность как таковая попала под угрозу и с течением времени в женщине неумолимо проступают мужские черты. Бодлер подтверждает эти наблюдения, но в то же время он возражает против экономической зависимости женщины. Так он и приходит к тому, чтобы придать этому типу женской эволюции чисто сексуальный аспект. В идеальном образе женщины-лесбиянки модерн противопоставлен процессу технического развития. (Важно было бы показать, как обосновывается в этой связи его нелюбовь к Жорж Санд.)

Женщина у Бодлера: драгоценнейший трофей в «Триумфе аллегории» — жизнь, означающая смерть. Это качество самым необходимым образом свойственно про-

ститутке, и оно — единственное, что у неё
невозможно выторговать, а для Бодлера
только это и имеет значение.

Handwritten text in German, likely a letter or manuscript. The text is written in cursive and includes several large 'X' marks, possibly indicating corrections or deletions. The paper is aged and slightly discolored.

Handwritten text in German, likely a letter or manuscript. The text is written in cursive and includes several large 'X' marks, possibly indicating corrections or deletions. The paper is aged and slightly discolored.

15. Прервать мировой ход вещей — такова сокровенная воля Бодлера. Воля Иисуса Навина. Не в полной мере пророческая, ибо он не помышлял о возвращении вспять. Отсюда его грубый напор, нетерпение и гнев и отсюда же — его непрекращающиеся попытки или поразить мир в самое сердце, или убаюкать его. Именно это желание заставляет его аккомпанементом подбадривать смерть в её деяниях.

Следует признать, что темы, образующие сердцевину бодлеровской поэзии, недоступны для планомерных и целенаправленных усилий, ибо все эти радикально новые темы — будь то город или людская масса — даже не мыслились им в качестве таковых. Это не они составляют мелодию, которую он замыслил, а скорее — сатанизм, сплин, извращённая эротика. Подлинные темы *Fleurs du mal* следует искать в самых не приметных местах. Вот они-то, если продолжить образ, и суть те прежде не тронутые струны диковинных инструментов, на которых Бодлер наигрывает свои фантазии.

16. Лабиринт — это верный путь для тех, кто всякий раз слишком рано оказывается у цели. Цель же — рынок.

Азартные игры, фланёрство, собирательство — всё это занятия, придуманные для противодействия сплину.

Бодлер показывает, что деградирующая буржуазия уже не в силах интегрировать в себе асоциальные элементы. Когда была распущена *garde nationale*¹?

С появлением новых способов производства, приведших к развитию имитации, на товарах появился налёт внешнего блеска [Schein].

Для людей, каковы они сегодня, существует лишь одно радикальное новшество, причём всегда одно и то же: смерть.

Застывшая тревога — это тоже формула бодлеровского образа жизни, который не знает никакого развития.

¹ Национальная гвардия.

17. К числу загадочных сущностей, впервые захваченных проституцией вместе с большим городом, принадлежит масса. Проституция открывает возможность мифического причастия к массе. Но возникновение массы совпадает по времени с развитием массового производства. Вместе с тем проституция, кажется, предоставляет возможность как-то продержаться в жизненном пространстве, где предметы первой необходимости постепенно становятся товаром массового потребления. Проституция в больших городах саму женщину делает товаром массового потребления. Это абсолютно новая примета жизни большого города, придающая бодлеровскому пониманию догмата о первородном грехе его истинный смысл. И как раз древнейшее понятие казалось Бодлеру достаточно испытанным, чтобы отразить совершенно новый, обескураживающий феномен.

Лабиринт — это родина колеблющихся. Путь тех, кто не осмеливается дойти до цели, легко сворачивается в лабиринт. То же самое происходит с половым влечением в эпизодах, предшествующих его удовлетворению. Но то же — и с человечеством

(классами), которое не желает знать, к чему всё идёт.

Если фантазия есть то самое, что устанавливает соответствия внутри воспоминания, то мысль посвящает ему аллегории. Воспоминание сводит то и другое воедино.



18. Магнетическое притяжение, какое снова и снова оказывают на поэта несколько базисных ситуаций, входит в состав меланхолического синдрома. Фантазия Бодлера знала, что такое стереотипные образы. Вообще говоря, похоже, что он испытывал необходимость хотя бы единожды обратиться к каждому из этих мотивов. Это в самом деле можно уподобить потребности, которая снова и снова приводит преступника на место преступления. Аллегии — это места, где Бодлер уголял свою жажду разрушения. Возможно, этим объясняется соответствие между многими его прозаическими вещами и стихами из *Fleurs du mal*.

Судить об интеллектуальной силе Бодлера по его философским экскурсам (Леметр) было бы величайшей ошибкой. Бодлер был плохим философом, хорошим теоретиком, но несравнен он был лишь как виртуоз рефлексии [Grübler]. В качестве такового он мыслил стереотипными мотивами, умел безошибочно отбрасывать всё, что ему мешало извне, и всегда был готов поставить образ на службу мысли. Человек рефлексирующий [Grübler] как исторически об-

условленный тип мыслителя — это тот, кто среди аллегорий чувствует себя как дома.

Проституция у Бодлера — это дрожжи, на которых — в его фантазии — всходят людские массы больших городов.



19. Величие аллегорической интенции: разрушение органического, живого — угасание внешнего [Schein]. Стоит обратить внимание на то место, весьма показательное, где Бодлер рассказывает о состоянии очарованности, в которое приводил его живописный театральный задник. Отказ от волшебства, свойственного отдалённому, — важнейший момент лирики Бодлера, и он превосходнейшим образом сформулировал его в первой строфе *Le voyage*¹.

Об угасании внешнего — *L'amour du mensonge*².

*Une martyre*³ и *La mort des amants*⁴ — интерьер в духе Макарта и югендстиль.

Вырвать вещь из её привычного окружения — как обычно поступают с товаром на стадии его демонстрации — ход, для Бодлера весьма характерный. И это тесно связано с разрывом всех органических связей в рамках аллегорической интенции. Ср. *Une martyre*, строфы 3 и 5 с их природными мотивами или первую строфу *Madrigal triste*⁵.

Образование ауры как проекция общественного опыта людей на природу: взгляд возвращается.

Безвидность и разрушение ауры суть тождественные феномены. Бодлер ставит им на службу художественные средства аллегории.

Жертвенная эволюция мужской сексуальности включает и то, что Бодлер, похоже, воспринимал беременность в известном смысле как нечестную конкуренцию.

Те самые звёзды, которые Бодлер изгнал из своего мира, стали у Бланки зримым образом вечного возвращения.

¹ «Путешествие» («Плавание» — стихотворение из «Цветов зла»).

² «Любовь к обманчивому».

³ «Мученица».

⁴ «Смерть любовников».

⁵ «Грустный мадригал».

20. Предметный мир, окружающий человека, всё решительней оборачивается товаром. Одновременно с этим реклама начинает маскировать товарный характер вещей. Ложному преобразению мира товаров противодействует его искажение в аллегорическом. Товар пытается заглянуть себе в лицо. Его вочеловечение торжествует в персоне проститутки.

Следует наглядно показать, как изменилось функционирование аллегории с приходом товарной экономики. Замыслом Бодлера было — выявить особую ауру товара. Он стремился гуманизировать товар на героический лад. Этому его намерению соответствовало одновременное стремление буржуазии очеловечить товар сентиментальным образом: предоставить ему дом, как человеку. Надеялись достичь этого с помощью коробочек, чехлов и футляров, которые в то время служили укрытием для домашних вещей буржуа.

Аллегория у Бодлера несёт на себе — в отличие от барочной — черты сдерживаемой ярости, необходимой, чтобы прорваться в этот мир и разнести в щепы его гармонические конструкции.

Героическое у Бодлера — это возвышенная, *стили* — низменная форма демонического. Правда, обе эти категории его «эстетики» должны быть дешифрованы. Нельзя оставлять их как есть. Близость героического начала к античной латыни.



21. Шок как поэтический принцип у Бодлера: *fantasque escrime*¹ города, увиденного как *tableaux parisiens*² — перестаёт быть родиной. Теперь это — отстранённое зрелище.

Как может отстояться образ большого города, если реестр его физических опасностей всё ещё столь неполон — как у Бодлера?

Эмиграция как ключ к большому городу.

Бодлер не написал ни одного стихотворения о проститутке с точки зрения самой проститутки. (Ср. «Хрестоматия для жителей городов» 5.)

Одиночество Бодлера и одиночество Бланки.

Физиономия Бодлера как физиономия мима.

Представить горечь Бодлера на фоне его «эстетической страсти».

Вспыльчивость Бодлера — из числа его деструктивных склонностей. Мы поймём в этом больше, если распознаем в этих вспышках *étrange sectionnement du temps*³.

Главный мотив югендстиля — преображение бесплодия. Тело, как правило, изображается в формах, которые предшествуют

половому созреванию. Связать эту мысль с регрессивным истолкованием техники.

Лесбийская любовь доносит одухотворение до женского чрева. Она водружает в нём знамя с лилиями как знак чистой любви, не знающей ни беременности, ни семьи.

Название *Les limbes*⁴ возможно, надо обсудить в первой части, чтобы при каждой части был комментарий к названию — во второй части это *Les lesbiennes*⁵, в третьей — *Les fleurs du mal*.

¹ «Причудливое фехтование» — цитата из стихотворения «Солнце».

² «Парижские картины» — название второй части сборника «Цветы зла».

³ «Своеобразное разбиение времени» — фраза М. Пруста.

⁴ «Лимбы».

⁵ «Лесбиянки».

22. Слава Бодлера, в отличие от более поздней славы Рембо, пока не имеет *échéance*¹. Необычайная трудность постижения сути бодлеровской поэзии, если прибегнуть к краткой формуле, такова: в этой поэзии ещё ничто не устарело.

Рецепт героизма у Бодлера: жить в самом сердце нереальности (видимости [Schein]). Сюда же: Бодлер не ведал ностальгии. Кьеркегор!

Поэзия Бодлера обнаруживает новое в повторяемом и вечно повторяемое — в новом.

Следует со всей определённойностью показывать, что идея вечного возвращения вошла в миры Бодлера, Бланки и Ницше почти одновременно. У Бодлера акцент приходится на новое, героическим усилием вырванное у «вечно неизменного», у Ницше — на «вечно неизменное», которому человек с героическим самообладанием смотрит в лицо. Бланки гораздо ближе к Ницше, чем к Бодлеру, но у него преобладает резиньяция. У Ницше этот опыт космологически проецируется на тезис: ничего нового больше не происходит.

¹ Срок истечения.

23. Бодлер никогда бы не стал писать стихи, не имея он других мотивов для поэзии, помимо тех, какие обычно бывают у поэтов.

Историческая проекция опыта, лежащего в основе *Fleurs du mal*, — вот что должно стать содержанием этой работы.

В высшей степени точные замечания Адриенны Монье: специфически французское в нём: *la rogne*¹. Она видит в нём бунтовщика и сравнивает его с Фаргом: *maniaque, revolté contre sa propre impuissance, et qui le sait*². Она также упоминает Селина. *Gauloiserie*³ — это собственно французское у Бодлера.

Ещё одно замечание Адриенны Монье: читатели Бодлера — мужчины. Женщины его не любят. Для мужчин же он олицетворяет репрезентацию и трансценденцию *côté ordurier*⁴ их либидозной жизни. Если так, то в этом свете для многих читателей Бодлера его страсти — это *rachat*⁵ известных сторон их либидозной жизни.

Для диалектика принципиально важно поймать в свои паруса ветер истории. Мыслить для него значит — установить парус. Как именно он будет установлен — вот что

важно. Слова для него — только парус. То, как они установлены, превращает их в концепцию.

¹ Раздражительность, обозлённость.

² Маньяк, бунтовщик против собственного бессилия, который сам же это сознаёт.

³ Фривольность.

⁴ Непристойная сторона.

⁵ Искушение, расплата.

24. Неослабевающий резонанс, ещё и сегодня сопровождающий *Fleurs du mal*, имеет глубинную связь со специфическим аспектом, который обрёл большой город, впервые попавший в стихи. Появления этого аспекта очень трудно было ожидать. Что сквозит в поэзии Бодлера, когда он принимается стихами заклинять Париж, так это ветхость и разруха этого большого города. Нигде, быть может, они не выражены столь совершенно, как в *Crépuscule du matin*¹; сам же упомянутый аспект более или менее свойственен *Tableaux parisiens*²; он находит выражение в прозрачности города, как он колдовски воссоздан в *Le soleil*³, равно как в *Rêve parisien*⁴ с его эффектом контраста.

Радикальная основа бодлеровской продукции сводится к напряжённому соотношению чувствительности, возведённой в высшую степень, и доведённого до высшей концентрации созерцания. Теоретически это отражено в концепции соответствий и в учении об аллегории. Бодлер ни разу не сделал ни малейшей попытки установить связь между этими двумя чрезвычайно близкими ему типами рассуждений. Его поэзия вырастает из совместного действия этих двух

присущих ему тенденций. Из этого прежде всего была воспринята (*Пешмежа*) и продолжила своё действие в *poésie pure*⁵ чувствительная сторона его гения.

¹ «Предраассветные сумерки».

² «Парижские картины».

³ «Солнце».

⁴ «Парижский сон».

⁵ Чистая поэзия.





25. Молчание как аура. Метерлинк доводит развитие ауратического до чудовищных размеров.

Брехт заметил: у романских народов утончение чувственности не снижает энергию хватки. У немцев же утончённость, растущая культура наслаждения всегда сопряжена с ослаблением хватки. Способность наслаждаться теряет в интенсивности, когда выигрывает в чувствительности. Это замечание — по поводу *odeur de futailles*¹ в *Le vin des chiffonniers*².

Ещё более важно следующее замечание: редкая чувственная утончённость Бодлера остаётся совершенно чуждой уюту. Эта принципиальная несовместимость чувственного наслаждения с уютом есть важнейшее свойство выдающейся культуры чувства. Снобизм Бодлера и есть эксцентрическая формула неукоснительного отказа от уюта, а его «сатанизм» — не что иное, как постоянная готовность нарушать уют, стоит тому где-то возникнуть.

¹ Запах бочек.

² Вино старьёвщиков («Вино тряпичников» — стихотворение из «Цветов зла»).

26. *Fleurs du mal* не содержат ни малейшей попытки описания Парижа. Одного этого достаточно, чтобы решительно отделить эти стихи от более поздней «поэзии большого города». Бодлер обращает речь к бурлящему шуму города Парижа, как другой мог бы обращаться к рёву прибоя. Его речь звучит отчётливо, пока она слышна. Но к ней подмешивается нечто, её заглушающее. И вот она остаётся смешанной с этим бурлением, и оно несёт её дальше, придавая ей тёмный смысл.

*Faits divers*¹ — это закваска, на которой, в фантазии Бодлера, всходят людские массы больших городов.

То, что столь всецело привязывало Бодлера к латинской, в особенности поздней, литературе, отчасти определялось употреблением, которое позднелатинская литература сделала из имён богов, — не столько абстрактным, сколько аллегорическим. Бодлер мог увидеть в этом родственный ему подход.

В том вызове, который Бодлер бросил природе, содержится глубоко укоренённый протест против «органического». В сравнении



с неорганическим инструментарий органического чрезвычайно скуден в качественном отношении. У него более узкий репертуар. Ср. свидетельство Курбе о том, что Бодлер каждый день выглядел по-иному.

¹ Хроника происшествий, злоба дня.

27. Героическая осанка Бодлера, возможно, имеет ближайшее родство с ницшевской. Хотя Бодлер крепко держится за католицизм, всё же его опыт отношений с универсумом в точности соответствует опыту Ницше, выраженному во фразе «Бог умер».

Источники, питающие героизм в осанке Бодлера, вырываются из глубочайшего основания общественного порядка, зародившегося в середине века. Источники эти состоят не в чём ином, как в том опыте, благодаря которому Бодлер осознал решительные изменения в условиях художественного производства. Эти изменения свелись к тому, что в художественном творении более непосредственно и стремительно, чем когда бы то ни было, проступает форма товара, а в публике — форма массы. И главным образом именно эти изменения впоследствии, наряду с другими переменами в области искусства, вызвали упадок лирической поэзии. *Fleurs du mal* несут на себе особую печать: Бодлер ответил на указанные изменения именно стихотворным сборником. К тому же эти стихи явились самым выдающимся образцом героизма, какой только можно найти в жизни Бодлера.

*L'appareil sanglant de la destruction*¹ — это повсюду разбросанная домашняя утварь, которая — во внутренних покоях бодлеровской поэзии — лежит у ног проститутки, унаследовавшей все полномочия барочной аллегии.

¹ Кровавый механизм разрушения («Весь мир, охваченный безумством Разрушенья» — последняя строчка стихотворения «Разрушение»).

28. Погружённый в рефлексию человек [Grübler], испуганный взгляд которого падает на обломок в его собственных руках, превращается в аллегориста.

Вопрос, ожидающий ответа: как возможно, что манера, свойственная аллегористу, крайне «несвоевременная» — во всяком случае, наружно, — заняла первейшее место в поэтической практике того времени?

Следует показать, что в аллегории содержится противоядие от мифа. Миф был комфортной дорогой, которую Бодлер для себя отверг. Такое стихотворение, как *La vie antérieure*¹, само название которого подразумевает компромисс, показывает, как далеко Бодлер ушёл от мифа.

Цитата из Бланки *hommes du dix-neuvième siècle*² — для заключения.

К образу «спасения» принадлежит также твёрдая, с виду brutальная, хватка.

Диалектический образ есть форма исторического объекта, удовлетворяющего требованиям Гёте касательно синтетичности.

¹ «Предсуществование».

² Люди девятнадцатого века.



29. Примеряя на себя позу собирателя милостыни, Бодлер подвергал это общество непрерывному испытанию. Его искусственно поддерживаемая зависимость от матери имела причины не только психоаналитического порядка, но и социальные.

Применительно к мысли о вечном возвращении немаловажен тот факт, что буржуазия уже не решается открыто признать возникновение того способа производства, который был ею же запущен. Мысль Заратустры о вечном возвращении и речение, вышитое на чехлах подушек: «Всего-то на четверть часика», взаимно дополняют друг друга.

Мода — это вечное возвращение нового. Содержится ли, однако, именно в моде мотив спасения?

Интерьер бодлеровских стихотворений инспирирован известным числом стихотворений о ночной стороне буржуазного интерьера. Её зеркальное отражение — преображённый интерьер югендстиля. Пруст в своих заметках затронул только первую часть этой пары.

Отвращение Бодлера к путешествиям делает ещё более заметным господство экзотических образов, значительно преобладающих в его поэзии. В этом господстве своё истинное место обретает его меланхолия. Кстати, это свидетельствует о той силе, с помощью которой обретает своё истинное место ауратический элемент его чувствительности. *Le voyage* — это отказ от путешествия.

Соответствие между античностью и модерном — это единственное конструктивно-историческое понятие у Бодлера. Оно скорее исключает диалектическое начало, чем включает его в себя.

30. Замечание Лейриса: слово *familier*¹ у Бодлера исполнено тайны и тревоги и означает нечто такое, чего никогда прежде не означало.

Одна из тайных анаграмм Парижа в первом *Spleen* — это слово *mortalité*².

Первые строки стихотворения *La servante au grand coeur*³ — в словах *dont vous étiez jalouse*⁴ ударение падает не на тот звук, на какой ожидаешь. Начиная с *jaloux*⁵ голос как бы убывает. И эта отливная волна голоса в высшей степени характерна для Бодлера.

Замечание Лейриса: шум Парижа у Бодлера во многих местах не столько обозначен словами (как *lourds tombereaux*⁶), сколько ритмически вправлен в его стихи.

Место *où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements*⁷ трудно проиллюстрировать лучше, чем это сделал По, описывая толпу.

Замечание Лейриса о том, что *Fleurs du mal* — это *le livre de poésie le plus irréductible*⁸. Это можно понять в том смысле, что из того опыта, который лежит в её основе, почти ничто не искуплено.

- ¹ Близкий, родной, знакомый.
- ² Смертность.
- ³ «Служанка с великой душой» — первая строчка стихотворения без названия из «Цветов зла».
- ⁴ Кого вы ревновали.
- ⁵ Так в оригинале: Бенъямин использует начальную форму прилагательного (не *jalouse*).
- ⁶ Тяжёлые тачки.
- ⁷ «Где всё, даже ужас, обращается в очарование» — строчка из стихотворения «Старушки», посвящённого В. Гюго.
- ⁸ Поэтическая книга, не допускающая никаких сокращений.

31. Мужская импотенция — ключевая фигура одиночества — под этим знаком производительные силы полностью бездействуют — человека от ему подобных отделяет бездна.

Туман как утешение в одиночестве.

Vie antérieure открывает в вещах временную бездну; одиночество распахивает перед человеком бездну пространственную.

Темп *flâneur*¹ должен быть противопоставлен темпу толпы, как у По. Первый являет собой протест против второго. Ср. моду на черепах 1839 года D 2 а, I.

Скука в производственном процессе возникает одновременно с его ускорением (машинным). *Flâneur* протестует против производственного процесса своей демонстративной невозмутимостью.

Мы встречаем у Бодлера массу стереотипов — как у поэтов барокко.

Галерея типов из *garde nationale*²: от Майё до Вирелока и бодлеровского старьевщика до Гавроша и люмпен-пролетария Ратапуаля.

Поискать инвективы против Купидона. В связи с инвективами аллегориста против мифологии, которые столь точно соответствуют инвективам церковников раннего средневековья. Купидон в искомом отрывке мог бы получить эпитет *joufflu*³. Неприязнь к нему Бодлера имеет те же корни, что и его ненависть к Беранже.

Выдвижение Бодлера в академики было социологическим экспериментом.

Учение о вечном возвращении как мечта о грядущих чудовищных открытиях в области репродукционной технологии.

¹ Фланёр.

² Национальная гвардия.

³ Толстощёкий.

32. Если согласиться, что тоска человека по более невинному и духовному существованию, чем его собственное, всегда ищет ручательства природы, то она обычно находит его в каком-либо из близких существ, принадлежащих миру растений или царству животных. Не то у Бодлера. Его мечта по подобному существованию отвергает родство с какой бы то ни было земной природой и устремлена исключительно к облакам. Об этом сказано в первой же вещи из *Spleen de Paris*¹. Во многих стихотворениях имеется мотив облаков. Осквернение облаков (*La Béatrice*²) — страшнее всего.

Скрытое сходство *Fleurs du mal* с Данте состоит в той настойчивости, с какой эта книга обрисовывает контуры творческого существования. Невозможно вообразить себе поэтическую книгу, в которой поэт представал бы менее тщеславным и такую, где он выступал бы с большей силой. Родина творческого дарования, по Бодлеру, — опыт переживания осени. Большой поэт — дитя осени. *L'ennemi*³, *Le soleil*⁴.

*L'essence du rire*⁵ содержит в себе не что иное, как теорию сатанинского хохота. Бодлер

заходит так далеко, что даже улыбку оценивает в сравнении с сатанинским хохотом. Современники не раз вспоминали, что в его смехе было что-то пугающее.

Диалектика товарного производства: новизна продукта приобретает (в качестве стимуляции спроса) доселе небывалую значимость; вечная повторяемость впервые наглядно выступает в массовой продукции.

¹ «Парижский сплин» — название посмертного сборника Ш. Бодлера (1869), состоящего из коротких стихотворений в прозе.

² «Беатриче».

³ «Враг».

⁴ «Солнце».

⁵ «О сущности смеха» — укороченное название эссе Бодлера «О сущности смеха и о комическом вообще в пластических искусствах» (1855).

32a. Сувенир [Andenken] — это секуляризованная реликвия.

Сувенир — это дополнение к «переживанию» [Erlebniss]. В нём отложилось отчуждение человека от самого себя: он инвентаризирует своё прошлое как мёртвое достояние. Аллегория в XIX веке ушла из окружающего мира, чтобы обосноваться в мире внутреннем. Реликвия происходит от трупа, сувенир — от отмершего опыта, который — эвфемистически — называет себя переживанием.

Fleurs du mal — последняя стихотворная книга, оказавшая общеевропейское воздействие. До неё были, видимо: Оссиан, Книга песен?

Эмблемы возвращаются в качестве товара.

Аллегория — это арматура модерна.

В Бодлере есть некая боязнь — разбудить эхо, будь то в душе или в пространстве. Порой он бывает резок, но никогда не бывает звонким. Его речь столь же малоотличима от него самого, как жест безупречного прелата — от самой персоны прелата.





33. Югендстиль являет собой продуктивную ошибку, благодаря которой «новое» превратилось в модерн. И, конечно, Бодлер тоже впал в эту ошибку.

Модерн составляет оппозицию античному, новое — неизменному. (Модерн: масса; античность: город Париж.)

Парижские улицы Мериона: пропасти, над которыми тянутся облака.

Диалектический образ есть вспышка. Поэтому: как образ, вспыхнувший *сейчас*, в момент его узнавания, он должен быть зафиксирован в качестве образа уже случившегося, в данном случае — с Бодлером. Спасение, которое осуществляется только так и никак иначе, достижимо лишь восприятием безвозвратно погибшего. Метафорический пассаж из моего введения к Йохману — сюда же.

34. Понятие первой публикации во времена Бодлера даже отдалённо не было столь распространённым и значимым, как теперь. Бодлер нередко отдавал свои стихотворения в печать во второй и третий раз, ни у кого не вызывая возражений. С определёнными трудностями он столкнулся лишь под конец жизни, публикуя *Petits poèmes en prose*¹.

Инспирация Гюго: слова представляли ему как образы, как волнуемая масса. Инспирация Бодлера: слова появляются благодаря тщательно продуманной процедуре в том месте, где они всплывают, словно вызванные сюда колдовством. При такой процедуре решающую роль играет образ.

Нужно прояснить роль героической меланхолии в наркотическом опьянении и навевающем образы вдохновении.

Зевая, человек раскрывает себя, как бездна; он уподобляется скуке, которая его охватывает.

К чему бы это: говорить о прогрессе смертельно окоченевшему миру? Ощущение мира, впавшего в трупное окоченение, Бодлер нашёл у По, который передал его с несравненной силой. По был ему необхо-

дим, так как описал мир, в котором нашли обоснование бодлеровские помыслы и воззрения. Ср. голову медузы у Ницше.

¹ «Маленькие стихотворения в прозе» — подзаголовок сборника «Парижский сплин».

35. Вечное возвращение — это попытка объединить два антиномичных принципа счастья: принцип вечности и принцип «ещё раз». Идея вечного возвращения выколдовывает из временной убогости спекулятивную идею (или фантасмагорию) счастья. Героизм Ницше есть зеркальное отражение героизма Бодлера, который выколдовывает из убогости филистерства фантасмагорию модерна.

Понятие прогресса имеет в своём основании идею катастрофы. Сам факт, что всё «продолжается», *и есть* катастрофа. Катастрофа — это не то, что надвигается, а то, что совершается сейчас. Мысль Стриндберга: ад — не то, что нам предстоит, *а вот эта здешняя жизнь.*

Спасение хватается за маленькую трещинку в непрерывно совершающейся катастрофе.

Реакционное стремление превратить технически обусловленные формы, т. е. зависимые переменные, в константы сходным образом выступает в футуризме и в югенд-стиле.

Развитие Метерлинка, которое в течение долгой жизни привело его к ультрареакционной позиции, имеет свою логику.

Нужно исследовать вопрос, в какой мере крайности, чаемые при спасении, близки к «слишком рано» и к «слишком поздно».

То обстоятельство, что Бодлер был настроен враждебно по отношению к прогрессу, явилось непрямым условием того, что он смог совладать с Парижем в своей поэзии. В сравнении с ней более поздняя поэзия больших городов отмечена печатью слабости — и в немалой степени потому, что видит большой город очагом прогресса. Но Уолт Уитмен??

36. Страстной путь, на который ступил Бодлер, был превращён в путь, ему социально предначертанный, в силу закономерных социальных причин мужской импотенции. Только так и можно объяснить, что в оплату путевых расходов он получил ценную старинную монету из накопленных сокровищ этого европейского общества. На лицевой её стороне выбит скелет, на оборотной — Меланхолия, погружённая в раздумья [Grübele]. Эта монета была — Аллегория.

Бодлеровы страсти как *image d'Épinal* в стиле обычной литературы о Бодлере.

*Rêve parisien*¹ — это фантазия об остановленных производительных силах.

Машинерия у Бодлера превращается в шифр разрушительных сил. Человеческий скелет занимает в такой машинерии не последнее место.

Жилой вид ранних фабричных помещений, при всём их варварстве и неудобстве, всё же имеет одну особенность: владельца фабрики представляешь себе как некий манекен, погружённый в созерцание своих машин и мечтающий не только о своём,

но и об их великом будущем. Спустя пятьдесят лет после смерти Бодлера эти мечты рассеялись.

Барочная аллегория видит труп только извне. Бодлер видит его также изнутри.

Отсутствие звёзд у Бодлера выражает наиболее завершённую концепцию отказа от наглядного изображения видимой ауры вещей [Scheinlosigkeit].

¹ «Парижский сон».

37. Симпатия Бодлера к поздней латыни, возможно, имеет прямую связь с интенсивностью его аллегорической интенции.

Учитывая то значение, которое имеют в жизни и творчестве Бодлера запретные формы сексуальности, удивительно, что ни в его личных бумагах, ни в творчестве тема борделя не играет ни малейшей роли. В этой сфере нет ничего, что соответствовало бы такому стихотворению, как *Le jeu*¹ (ср., однако, *Deux bonnes soeurs*²).

Внедрение аллегии можно вывести из той ситуации в искусстве, которая обусловлена развитием техники, и лишь под знаком аллегии можно уяснить себе меланхолический характер этой поэзии.

В образе фланёра возвращается, можно сказать, бездельник, которого Сократ выбирал себе в собеседники на афинском рынке. Вот только Сократа теперь нет, с фланёром теперь никто не заговаривает. Да и рабский труд, который обеспечивал возможность бездельничать, уже в прошлом.

Ключ к тому, как Бодлер относился к Готье, следует искать в более или менее отчётливом осознании младшим, что его де-

структивный импульс не имеет безусловных ограничений даже в искусстве. Действительно, для аллегорического импульса это ограничение отнюдь не является абсолютным. Реакция Бодлера против *école néoréïenne*³ позволяет отчётливо уяснить эту связь. Вряд ли он написал бы эссе о Дюпоне, если бы радикальная критика концепции искусства, предпринятая Дюпоном, не соответствовала его собственной, не менее радикальной. Эти тенденции Бодлер успешно пытался скрыть, ссылаясь на Готье.

¹ «Игра».

² «Две сестрицы».

³ Неоязыческая школа.

38. Нельзя отрицать, что вера Гюго в прогресс, равно как его пантеизм, имеют то своеобразие, что согласуются с посланиями, передаваемыми через спиритический стук по столу. Но известное недоумение, внушаемое этим фактом, отступает перед другим, вызываемым постоянной связью его поэзии с миром шумных духов. Дело в том, что на самом деле своеобразного гораздо меньше в том, что его поэзия восприняла (или кажется, что восприняла) мотивы спиритического откровения, чем в том, что он как бы выставил её прямо перед царством духов. И это зрелище трудно объединить с манерой других поэтов.

У Гюго природа осуществляет своё элементарное право в отношении города через толпу. (J 32,1)

О концепции множественности и <отношении> «толпы» и «массы».

Изначальный интерес к аллегории — не языковой, а оптический. *Les images, ma grande, ma primitive passion*¹.

Вопрос: Когда в образе города товар впервые вышел на передний план?

Вссьма важно было бы узнать, когда в фасады домов были вмонтированы витрины.

¹ «Картинки — моя великая, глубинная страсть».



39. Мистификация у Бодлера — апотропеическая магия, сродни лжи проститутки.

Во многих его стихотворениях самые великолепные места приходятся на самое начало, на позицию как бы наибольшей новизны. Это было уже неоднократно замечено.

Бодлер всегда держал перед глазами массовый товар как образец. Его «американизм» зиждился на этом прочнейшем фундаменте. Он хотел выпустить некий *poncif*. Леметр подтвердил, что это ему удалось.

Товар занял место аллегорической формы созерцания.

В том образе, который проституция привнесла в большой город, женщина выступает не просто как товар, но — в полном смысле — как товар массового производства. Об этом говорит нарочитая смена её облика — индивидуально-выразительного на профессиональный: выразительность теперь реализуется в косметике. Что именно этот аспект проститутки был сексуально определяющим для Бодлера, об этом не в последнюю очередь свидетельствует

то, что антуражем многочисленных проституток в его стихах чаще всего бывает улица, но не бордель.





40. Очень важно, что «новое» у Бодлера ни в коей мере не способствует прогрессу. Да и вообще едва ли у Бодлера можно найти сколько-нибудь серьёзную попытку осмыслить идею прогресса. Именно «веру в прогресс» он с ненавистью изобличает — не просто как житейскую ошибку, но как ересь, как ложное учение. Бланки, со своей стороны, не выражает никакой ненависти к вере в прогресс, он тихо над ней посмеивается. Никак нельзя утверждать, что тем самым он изменяет своему политическому кредо. Деятельность профессионального заговорщика, такого, как Бланки, совершенно не предполагает веры в прогресс — но главным образом решимость устранить современную несправедливость. Эта решимость выхватить человечество в последнюю минуту из-под всегда на него надвигающейся катастрофы как раз для Бланки является определяющей — больше, чем для любого другого политика-революционера его времени. Он всегда избегал строить планы относительно того, что придёт «потом». Всеми этому весьма сродни поведение Бодлера в 1848 году.

41. В конце концов Бодлер, ввиду ограниченного успеха, выпавшего на долю его трудов, пустил в оборот и себя самого. Он сам бросился вслед своим трудам и тем окончательно подтвердил применительно к себе самому насущную необходимость проституции для поэта.

Один из решающих вопросов для понимания поэзии Бодлера: каким образом облик проституции изменился с возникновением больших городов? Ибо несомненно одно: Бодлер это изменение выразил, и оно принадлежит к важнейшим темам его поэзии. С появлением больших городов проституция вступила во владение новыми тайнами. Одна из них — это, конечно, лабиринтный характер самого города. Лабиринт, образ которого вошёл в плоть и кровь фланёра, представляется словно бы обрамлённым цветной каймой проституции. И поэтому первая тайна, коей последняя располагает, — это мифический аспект большого города как лабиринта. Сюда, само собой, относится образ Минотавра в центре. И не так уж важно, что он приносит смерть отдельной личности. Главное — это образ

умерщвляющей силы, которую Минотавр собой воплощает. И это также является чем-то новым для жителя большого города.



42. «Цветы зла» как арсенал; некоторые из своих стихотворений Бодлер написал, чтобы разрушить другие стихи, написанные до него. Так можно расширить известное размышление Валери.

Чрезвычайно важно — и это тоже нужно сказать в продолжение заметки Валери, — что Бодлер столкнулся с конкурентными отношениями в сфере поэтического производства. Конечно, личное соперничество между поэтами существует с незапамятных времён. Но здесь идёт речь о переносе соперничества в сферу конкуренции на открытом рынке. На рынке никто не борется за благосклонность князя. В этом смысле, однако, подлинным открытием Бодлера было то, что он противостоял *индивидам*. Разложение поэтических школ и «стилей» — это продолжение открытого рынка, который открывается поэту в качестве публики. Публика как таковая впервые вошла в поле зрения именно у Бодлера — и это предпосылка того, что он уже не пал жертвой иллюзорной видимости [Schein] поэтических школ. И обратно: поскольку «школь» пред-

ставлялись его взгляду как чисто поверхностные образования, публика виделась ему как более надёжная реальность.

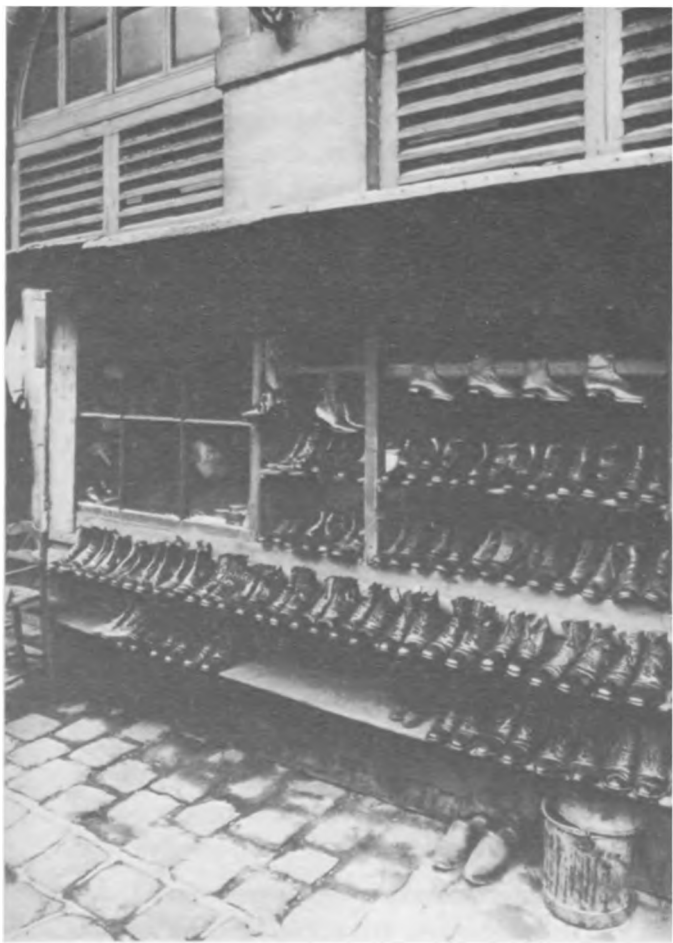
43. Разница между аллегорией и притчей.

Бодлер и Ювенал. Вот главное: когда Бодлер изображает порок и разврат, он и себя всегда включает в эту картину. Жесты сатирика ему не свойственны. Правда, это касается только *Fleurs du mal*, которые в этом отношении чётко отделяют себя от прозы.

Основательное рассмотрение отношений между теоретической прозой поэтов и их поэзией. В поэзии они раскрывают нечто внутреннее, как правило, недоступное для их собственной рефлексии. Показать это применительно к Бодлеру в соотношении с другими, скажем, с Кафкой и Гамсуном.

Продолжительность воздействия поэтического произведения обратно пропорциональна очевидности его предметного содержания [Sachgehalt]. (Очевидности его соответствия истине [Wahrheitsgehalt]? См. эссе об «Избирательном сродстве».)

Fleurs du mal обрели большой вес, несомненно, благодаря тому, что Бодлер не оставил романа.



44. Термин Меланхтона *melancholia illa heroica*¹ наилучшим образом отражает дар Бодлера. При этом меланхолия девятнадцатого века имеет иной характер, чем в веке семнадцатом. Ключевой фигурой ранней аллегии является труп. Ключевая фигура поздней аллегии — «сувенир». Сувенир схематически представляет превращение товара в объект коллекционирования. *Correspondances*² — это, по сути, бесконечно многообразный резонанс каждого сувенира с остальными. *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*³.

Героический тенор бодлеровского вдохновения проявляется в том, что воспоминания у него совершенно отходят на задний план, уступая место сувенирам как поводам для воспоминаний. У него удивительно мало «воспоминаний детства».

Эксцентрическим своеобразием Бодлера была маска, за которой он — можно сказать, из-за стыда — пытался спрятать сверхиндивидуальную необходимость своего образа жизни и, в известной степени, своей судьбы.

Бодлер стал вести жизнь литератора с 17 лет. Нельзя сказать, что когда-либо он мыслил

себя в роли «интеллектуала» [«Geistigen»] или специально занимался чем-то «умозрительным» [«das Geistige»]. Для такого типа творчества тогда ещё не была придумана торговая марка.

¹ Сия героическая меланхолия (*лат.*).

² «Соответствия».

³ «У меня больше поводов для воспоминаний (памятных вещей), чем было бы в тысячелетнем возрасте» — эпитафия к одному из стихотворений под названием «Сплин» (LXXVI).

45. Об оборванном завершении материалистических штудий (в противоположность окончанию книги о барочной драме).

Аллегорическое видение, которое в XVII веке было стилеобразующим, в XIX таким уже не являлось. Бодлер как поэт аллегории оказался в изоляции; его изоляция, можно сказать, характеризует его как опоздавшего. (Его теории порой подчёркивают это отставание в провокационном тоне.) И хотя стилеобразующая роль аллегории в XIX веке чрезвычайно ослабла, в неменьшей степени ослаб и соблазн рутинных приёмов, оставивший столь многочисленные следы в поэзии XVII века. Эта рутина отчасти приостановила деструктивную тенденцию аллегории с её упором на фрагментарный характер художественного произведения.

Примечания

В конце 1920-х гг. Беньямин задумал монументальную работу, посвящённую Парижу XIX в., работу о пассажах. Во вроде бы не самом важном событии в жизни столицы Франции того времени — появлении новых сооружений из стали и стекла — он увидел зачатки коренных изменений в образе жизни человека грядущей эпохи. Понять эту эпоху помогает фигура Шарля Бодлера — властителя и раба города-гиганта, представителя богемы, предтечи скорых социальных потрясений. В 1937 г. сюжет о Бодлере из всё разрастающихся «Пассажей» Беньямин выделил в самостоятельное произведение, которое должно было отражать замысел целого в миниатюре. Предполагалось три части: «Бодлер как аллегорический автор», «Париж времён Второй империи у Бодлера» и «Товар как предмет поэзии».

Беньямин хотел опубликовать текст о Бодлере в журнале *Zeitschrift für Sozialforschung* и в 1938 г. передал в редакцию, находившуюся в то время в Нью-Йорке, «Париж времён Второй империи у Бодлера». Но публикация была задержана из-за возражений, возникших у Теодора Адорно, тесно связанного с журналом. В результате их долгой полемики работа вышла лишь в начале 1940 г. под названием «О некоторых мотивах у Бодлера»: это был переработанный фрагмент одной из частей задуманной книги.

Работа о Бодлере по первоначальному плану так и не была закончена. Среди многочисленных набросков к ней в архиве Беньямина сохранились заметки, объединённые автором под названием

«Центральный парк». По мнению Р. Тидемана (составителя собрания сочинений Беньямина, изданного *Suhrkamp*), «Центральный парк» был написан между июлем 1938 и февралём 1939 гг. Настоящая публикация включает полный текст работы и сохраняет особенности авторской рукописи. Беньямин не успел скомпоновать фрагменты своих размышлений и избавиться от повторов. В сложившейся форме есть особая притягательность: она даёт ту широту горизонта, при которой работа о Бодлере становится не столько работой о поэте, о Париже XIX в., сколько работой о веке XX, а также о веке нынешнем.

Название «Центральный парк» провоцирует множество толкований. Эссе о Бодлере задумывалось ещё в пору «Московского дневника» (1926–1927) — именно тогда в увиденной Беньямином советской столице строился Парк им. Горького. Трудно предположить, что философ не примерял к этому новому миру развлечений концепцию нового века. Название может отсылать и к Центральному парку в Нью-Йорке, рядом с которым Адорно и Хоркхаймер искали квартиру для Беньямина и с которым после бегства из Германии Беньямин, вероятно, связывал своё ближайшее будущее.

Ссылки на работы В. Беньямина на немецком языке приводятся по семитомному Собранию сочинений (Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–1989) под аббревиатурой GS с указанием тома (и части) и страниц. Все цитаты в примечаниях, за исключением специально оговорённых случаев, даются в переводе Марии Лепиловой.

1. *Лафорг* Рене (1894–1962) — франц. психиатр, в своей работе «Крах Бодлера. Психологическое исследование невроза Шарля Бодлера» (1931) истолковывал сон Бодлера как свидетельство того, что даже проститутки действовали на него подавляюще в сексуальном плане (Laforgue R. L'échec de Baudelaire: étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire. Paris: éd. du Mont-Blanc, 1964).

3. *Гюго* Виктор — отношение Бодлера к Гюго менялось от полного неприятия (см., например: Бодлер Ш. Салон 1846 года / Пер. Н. Столяровой, Л. Липман // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 74) до высочайшей оценки его творчества. «Улыбка и слеза на лице гиганта — это почти божественная оригинальность» — цитата из рецензии Бодлера на роман «Отверженные» (1862).

Gestus — ключевое слово в беньяминовской трактовке эпического театра Брехта; слово, означающее одновременно и «жест», и «суть» (Benjamin W. Versuche über Brecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966).

4. *...теория l'art pour l'art* — романтизм Бодлера не был романтизмом Парнасской школы. Бодлер не раз излагал свою позицию по отношению к теории «чистого искусства». Из статьи франц. исследователя Бодлера Анри Леметра: «Противодействие Бодлера формализму искус-

ства для искусства было его исходной позицией... И несмотря на некоторые внешние совпадения, его поиски "чистого искусства" с самого начала исключали его согласие с теорией искусства для искусства» (цит. по: Бодлер Ш. Об искусстве. С. 11).

Из статьи Бодлера «Школа язычников» (1852): «Исступлённая страсть к формальному искусству подобна язве, которая всё разъедает вокруг себя. А поскольку полное отсутствие добра и истины в искусстве подобно отсутствию самого искусства, то художник утрачивает цельность; чрезмерное развитие одной-единственной способности ведёт к небытию» (Там же. С. 134).

5. Монье Адриенна (1892–1965) — франц. поэт, издательница, публицист и переводчик. Лавка Монье «Дом друзей книги» была одним из культурных центров Парижа. Беньямин и Монье, очевидно, неоднократно обсуждали Бодлера. О «формуле Монье» см. фрагмент 23 наст. изд.

6. *loci! ev* — к сожалению, мы не можем сказать определённо, что здесь имеет в виду Беньямин.

Loci (лат.) — места, цитаты.

Югендстиль — принятое, в основном, в нем. искусствознании название стиля модерн или «ар нуво».

Идеи югендстиля были связаны с чувствами и стереотипами, «героями» поэзии С. Георге.

В комментарии S5,3 в работе о «Пассажах» Бен-ьямин предполагает, что югендстиль связан с *Jugendbewegung*, «Молодёжным движением»: «Возможно, стоит попытаться, рассматривая развитие югендстиля вплоть до его влияния на "Молодёжное движение", довести этот анализ до начала войны» — Benjamin W. GS. B. V. S. 686. («Молодёжное движение» — движение первой трети XX в., к которому примыкал и Бен-ьямин. Его участники, молодые люди из семей среднего класса, стремились уйти от жизни в промышленных центрах к естественной жизни на природе.)

Роллинá Морис (1846–1903) — франц. поэт. Прославился тем, что сочинял песни на стихи Бодлера и исполнял их в популярном парижском кафе «Чёрный кот». Верлен называл его «недободлером» (*sous-Baudelaire*). Наиболее известный сборник его стихов «Неврозы» (1883) был также вдохновлён творчеством Бодлера.

Фидус — псевдоним нем. художника Хуго Рейнхольда Карла Иоганна Хёппенера (1868–1948), иллюстрировавшего публикации «Молодёжного движения» (см. прим. к фрагменту б наст. изд.).

7. *Мерион* Шарль (1821–1868) — франц. график. Бодлер был знаком с ним, собирался писать сопроводительный текст к «Парижскому альбому» художника. «Острота, утончённость

и уверенность его рисунка напоминали нам прославленных старых офортистов. Редко доводилось мне видеть более поэтичное отображение тождественного в своей монументальности огромного города» (Бодлер Ш. Салон 1859 года // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 230).

Лафорг Жюль (1860–1887) — франц. поэт-символист. В работе «Литературная критика. Заметки о Бодлере» (1891) Лафорг пишет о космополитизме стихов Бодлера, который он называет «американизмом». Отмечает, что на творчество Бодлера повлияла эстетика Эдгара По, идущая вразрез с классическим франц. стихом. По мнению Лафорга, в поэзии Бодлера провокационно сочетаются низкое и высокое, банальное и уникальное, идеальное и реальное. Таким образом, делает он вывод, с Бодлера начинается новая традиция во франц. поэзии, которая в большой степени пронизана влиянием иностранных и, в особенности, американских авторов (Laforge J. Critique littéraire. Notes sur Baudelaire. Lausanne: L'âge d'Homme, 2000).

8. *Ламартин* Альфонс (1790–1869) — франц. поэт-романтик, полит. деятель.

Мюссе Альфред де (1810–1857) — франц. поэт и прозаик романтического направления.

Готье Теофиль (1811–1872) — франц. поэт, писатель и критик, представитель крайнего ро-

мантизма, лидер Парнасской школы. Бодлер назвал Готье «всесильным чародеем французской литературы» в своём посвящении ему сборника «Цветы зла».

Леконт де Лиль Шарль (1818–1894) — франц. поэт, один из ярких представителей Парнасской школы. Знаток культуры Древней Греции, перевёл Гомера.

Верлен Поль (1844–1896) — франц. поэт-символист из поколения «проклятых поэтов». В последние годы жизни обратился в своём творчестве к христианским мотивам.

Рембо Артюр (1854–1891) — франц. поэт-символист, один из «проклятых поэтов».

9. *Бланки Луи Огюст* (1805–1881) — франц. революционер, участник событий 1830, 1848 и 1871 гг. Основал «Республиканское центральное общество», инициировавшее несколько восстаний с целью введения коммунистического строя (Бодлер был членом «Общества»). После падения Коммуны осуждён. В тюремном заключении написал философско-мистическое сочинение «К вечности — через звёзды» (Париж, 1872; на рус. яз.: Бланки Л.О. К вечности — через звёзды / Пер. В. Быстрова. СПб.: Владимир Даль, 2007). Провёл в заключении в общей сложности около 37 лет. По поводу «навязчивой идеи» Бланки см. фрагмент 28 наст. изд. и прим. к нему.

Беньямин писал о Бланки и Бодлере в «Пассажах»: «Бодлер оказывается в такой же изолированности по отношению к литературным кругам своего времени, как Бланки — к конспиративным» (Benjamin W. GS. B. V. S. 465).

«Я люблю короткие привычки» — цитата из «Весёлой науки» Ф. Ницше.

10. *Место скелета в эротологии Бодлера?* — франц. слово «скелет» [armature], которое использует Бодлер в стихотворении «Пляска смерти», означает одновременно и скелет, и арматуру машины.

Строфа из стихотворения «Пляска смерти», к которой относится цитируемая строчка:

Иные, может быть, пройдут с насмешкой мимо,
От плоти опьянев, увидят ли они,
Что стройный твой скелет красив неизъяснимо?
Ты, царственный костяк, душе моей сродни.

(Пер. В. Микушевича)

Келлеровский «грех поэта» — речь идёт о Готфриде Келлере (1819–1890), швейц. писателе и поэте.

Фукс Эдуард (1870–1940) — нем. культуролог и историк, коллекционер произведений искусства. Беньямин посвятил Фуку работу «Эдуард Фукс, коллекционер и историк» (1937).

11. *Créer un poncif* (создать штамп) — «Я должен создать штамп», цитата из «Дневников»

Бодлера (Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Пер. Е. Баевской. СПб.: Наука, 2011. С. 154).

12. *Image d'Épinal* (эпинальская картинка) — гравированное цветное изображение на отдельном листе, имевшее развлекательный, поучительный или просветительский характер. Жанр, зародившийся в начале XIX в. во франц. городке Эпиналь и получивший позднее широкое распространение.

13. *ср. место о croque-morts* — речь идёт о цитате из Ш. Бодлера: «К тому же заметьте, что фрак и сюртук обладают не только политической красотой, отражающей всеобщее равенство, но и красотой поэтической, отражающей душу общества. Нынешнее общество тянется, словно нескончаемая вереница похоронных служек: служек-политиков, служек-влюблённых, служек-буржуа. Все мы непрерывно шествуем за каким-нибудь катафалком» (Салон 1846 года // Бодлер Ш. Об искусстве. С. 128).

Вейо Луи Франсуа (1813–1883) — франц. журналист, ярый сторонник католицизма, главный редактор газеты *Univers* (1848–1860).

D 2,2 — ссылка на «Пассажи», где Беньямин цитирует работу Вейо «Запахи Парижа» (*Les odeurs de Paris*, 1866): «Строения нового Парижа относятся к разнообразным стилям; совокупность

же их обладает определённой цельностью, поскольку все эти стили относятся к весьма скучному роду, скучнейшему из возможных, ибо они напыщенные и выровненные. *Равняйся! Смирно!* Кажется, будто Амфионом в этом городе стал капрал.../ Возникает масса пышных, помпезных, колоссальных конструкций, и все они скучны; возникает масса совершенно уродливых: и те тоже скучны./ Эти обширные улицы, обширные набережные, обширные здания, обширные канализации — в их скверно размноженном или скверно придуманном облике таится нечто, пахнущее неожиданным и непостоянным богатством. Они источают скуку» (Benjamin W. GS. B. V. S. 160).

18. *Леметр* Жюль (1853–1914) — франц. литер. критик и эссеист. В работе «Современники» он довольно резко отзывается о философских трудах Бодлера: «Я почувствовал беспомощность и бесплодность этого человека, и меня почти довели до раздражения его притязания. <...> Это наивнейшие изыскания в области единичных мнений. И они приводят к простым и ужасающим парадоксам» (Lemaître J. Les Contemporains. Paris: Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1889).

Grübler — человек, склонный к долгим раздумьям; мечтатель (нем.). В англ. переводе сказано, что это «непереводимое слово, которое достойно того, чтобы стать частью нашего языка, наравне со словом “фланёр”» (Benjamin W.

19. *Макарт* Ганс (1840–1884) — австрийский художник, декоратор, автор монументальных исторических полотен в академическом стиле.

21. *Ср.* «Хрестоматия для жителей городов» 5 — речь идёт о сборнике стихов Б. Брехта. На рус. яз.: Брехт Б. Из «Хрестоматии для жителей городов» // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. М.: Художественная литература, 1972 («Библиотека всемирной литературы», т. 139). Бенямин и Брехт познакомились в Берлине в 1929 г., после прихода к власти нацистов Бенямин несколько раз (в 1934, 1936 и 1938 гг.) подолгу гостил у Брехта в Дании. «Брехт заметно мешал теологической стихии Бенямина» (Шолем Г. Вальтер Бенямин — история одной дружбы. М.: Grundrisse, 2014. С. 335), что не мешало Бенямину «быть солидарным с текстами Брехта» (письмо Бенямина Шолему от 17.04.1931. Там же. С. 375).

étrange sectionnement du temps — Бенямин цитирует статью М. Пруста «По поводу Бодлера»: «Мир Бодлера — это своеобразное разбиение времени, в котором лишь изредка появляются значимые дни, что объясняет частотность таких выражений, как “если однажды вечером”, и т. д.». Бенямин в 1925 г. начал переводить романный цикл Пруста «В поисках утраченного

времени». Во время этой работы у него возник глубочайший интерес к Прусту, оформившийся в эссе «К портрету Пруста» (1929).

Название... надо обсудить в первой части — небольшой стихотворный сборник, замысел которого родился ещё в юности и постепенно вырос в главное поэтическое произведение Бодлера «Цветы зла», должен был появиться под эпатазирующим названием «Лесбиянки». Постепенно замысел меняется, меняется и название: Бодлер хочет назвать книгу «Лимбы» (верхние круги ада явно отсылают к Данте). Но в 1852 г. под этим названием вышло произведение другого автора, что заставило Бодлера отказаться от намеченного заглавия. Новое название придумал один из друзей Бодлера, писатель Ипполит Бабу.

23. *Фарг* Леон-Поль (1876–1947) — франц. поэт и прозаик из круга символистов. Дружил с Адриенной Монье. Был частым посетителем её книжной лавки. Ему принадлежит немало число очерков, посвящённых жизни Парижа. Образы, связанные с современным индустриальным городом: автомобили, вокзалы, шумные улицы, — характерны для этих текстов.

24. *Пешмежа* Анж (1819–1887) — франц. литератор, поэт, которого за оппозиционную деятельность выслали из Франции. Жил в Алжире, Турции и Румынии. Переписывался с Бодлером

и стал автором первых статей о Бодлере, появившихся в Восточной Европе.

26. *Ср. свидетельство Курбе* — «Я не знаю, как закончить портрет Бодлера; каждый день его лицо меняется» (см.: Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. М.: Искусство, 1970. С. 75). Свидетельство современников о портрете: «Все, кто знал Бодлера в последние годы его жизни, видят его здесь в расцвете молодости, в первые прекрасные дни духовных усилий и напряжения, когда он задумывал свои маленькие шедевры» (Там же. С. 75).

28. *hommes du dix-neuvième siècle* — цитата из книги Л.О. Бланки «К вечности — через звёзды» (см. прим. к фрагменту 9 наст. изд.): «Люди XIX века, час нашего появления установлен навсегда, и мы всегда возвращаемся теми же самыми, самое большее с перспективой счастливых вариантов» (пер. В. Быстрова).

30. *Лейрус* Пьер (1907–2001) — франц. переводчик, главный редактор литер. журнала *Mercure de France*. Общался с Беньямином и перевёл на англ. язык наиболее известную работу Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», но его перевод не был опубликован.

31. *...как у По* — Бодлер перевёл множество произведений Э. По, а также написал исследовательские статьи, посвящённые создателю

жанра трагической фантастической новеллы и детективной повести. В статье «Эдгар Аллан По, его жизнь и творчество» (1856), опубликованной в качестве вступления к его переводу сборника «Необыкновенные рассказы», Бодлер подчёркивает визионерские способности По и говорит о близкой ему самому ненависти к прогрессу.

Из доклада Поля Валери (1924), посвящённого Бодлеру: «...Бодлер и Эдгар По взаимно обмениваются ценностями. Один даёт другому то, что у него есть, и берёт то, чего у него нет. Этот даёт тому целую систему новых и глубоких мыслей. Он просвещает, оплодотворяет его, предопределяет его мнение по целому ряду вопросов: философии композиции, теории искусственного понимания и отрицания современного, важности исключительного и некой необычности, аристократической позы, мистицизма, вкуса к элегантности и к точности, даже к политике... Бодлер весь этим насыщен, вдохновлён, углублён. <...>

Идеи Эдгара По о поэзии выражены в нескольких эссе, из которых наиболее важное носит заглавие: «Поэтический принцип».

Бодлер был так глубоко захвачен этой работой, она оказывала на него такое могущественное воздействие, что он стал воспринимать её существо — и не только существо, но и самую форму — как собственное своё достояние. <...>

По уразумел, что современная поэзия должна складываться в соответствии с направлени-

ем эпохи, у которой на глазах всё отчётливее расслаиваются способы и области действия, и что она имеет право притязать на выявление собственного своего естества и на изучение его, так сказать, в чистом виде.

Так, анализом обусловленностей поэтической страсти, определением, при посредстве отсеивания, абсолютной поэзии По указал путь, преподавал доктрину, очень соблазнительную и очень суровую, в которой соединились некая математика и некая мистика...

Ежели теперь мы взглянем на совокупность "Цветов зла" и дадим себе труд сравнить этот сборник с поэтическими работами того же времени, нас не удивит примечательное соответствие творчества Бодлера наставлениям По и тем самым его разительное отличие от произведений романтических. В "Цветах зла" нет ни исторических поэм, ни легенд; нет ничего, что отдавало бы дань повествовательности. В них не найдёшь философских тирад. Нет в них места и политике. Описания редки и всегда знаменательны. Но всё в них — прельщение, музыка, могущественная и отвлечённая сущность... *«Пышность, образ и сладострастие»* (Валери П. Положение Бодлера / пер. с фр. А. Эфроса, прим. В. Козового // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 445–448).

Ср. моду на черепах 1839 года D 2 a, I — отсылка к «Пассадам» Беньямина: «Фланирование — это ритмика полусна. В 1839 г. в Париже по-

явилась мода на черепах. Можно представить себе, насколько легче было местным щёголям подражать темпу этих созданий в пассажах, нежели на бульварах» (Benjamin W. GS. B. V. S. 162).

Майё — комический персонаж, развязный, самодовольный, похотливый горбун. Был придуман карикатуристом Шарлем-Жозефом Травьесом (1804–1859). Об этом персонаже Бодлер пишет в эссе «О некоторых французских карикатуристах» (Бодлер Ш. Об искусстве. С. 170–171).

Том Вирелок — комический персонаж, одноглазый человек, одетый в лохмотья, созданный художником Полем Гаварни (1804–1866) (там же. С. 168–169).

Полковник Ратапуаль — собирательный карикатурный образ военного, обладающий заметным сходством с Наполеоном III, придуманный художником и скульптором Оноре Домье (1808–1879) (там же. С. 159–166).

32а. *Оссиан, Книга песен?* — Беньямин вспоминает легендарного кельтского барда III в. Оссиана. Близкий природе, свободный от всех условностей поэтический дух поэм был близок иррационализму «бурных гениев». С именем Оссиана неизбежно ассоциируется имя шотландского поэта Джеймса Макферсона, блестящего мистификатора, опубликовавшего в середине XVIII в. поэмы под именем Оссиана, которые он якобы нашёл и перевёл на англ. язык.

«Книга песен» — сборник стихов Г. Гейне (1827). Центральная книга Гейне состоит из тематически связанных циклов, и их порядок, обший контекст влияет на смысл каждого стихотворения сборника.

33. *Йохман* Карл Густав (1789–1830) — нем. публицист, писатель-путешественник, языковед. Одна из идей творчества Йохмана состоит в том, что язык отражает уровень развития общества. Рассматривал язык, в частности, как средство достижения власти. Видел в общественном мнении силу, способную обеспечить демократию и ограничить власть. Являясь борцом за свободу слова, Йохман печатал свои труды анонимно (возможно, этот факт послужил тому, что до начала XX в. он был малоизвестным автором).

Речь идёт о вступлении Бенъямина к работе «Регрессия Поэзии» (1937, 1939), посвящённой Йохману: «К будущему, о котором он говорит пророческие слова, он в то же время поворачивается спиной, а его ясновидческий взгляд зажигается от погружающихся всё дальше в прошлое вершин былых героических поколений и их поэзии. Посему особенно важно указать на глубинную связь между этим замкнутым мыслителем, наделенным пророческим даром и борцами немецкой буржуазной революции» (Benjamin W. GS. B. II (2). S. 577–578).

34. *Бодлер* был настроен враждебно по отношению к прогрессу — о своём отношении к про-

грессу Бодлер писал в «Дневниках»: «...прогресс настолько атрофирует в нас духовное начало, что с его положительными результатами не сравнится ни одна... грёза утопистов.

<...> Однако всеобщий крах, или всеобщий прогресс, проявится более всего не в политических учреждениях... Он проявится в одичании сердец» (Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. С. 157–158).

37. *Реакция Бодлера против école néoraienne* — приводим цитату из работы Бодлера «Школа язычников» (1852), которая была первым значительным выступлением против Парнасской школы: «Шагу не ступить и слова не молвить, не наткнувшись на очередного язычника. <...>

Эта на первый взгляд невинная блажь заходит подчас очень далеко. Несколько лет назад Домье создал «Древнюю историю», замечательную серию гравюр, явившуюся лучшей иллюстрацией знаменитого стиха: «О, кто избавит нас от греков и римлян?». Домье яростно обрушился на античность и мифологию и прямо-таки оплевал их. И пылкий Ахилл, и осторожный Улисс, и благоразумная Пенелопа, и долговязый Телемак, и прекрасная Елена, погубительница Трои, и покровительница истеричек пламенная Сафо — все они предстали перед нами в шутовском и уродливом обличье, точно это не прославленные герои, а исполняющие их роль старые тощие трагики, берущие за кули-

сами понюшку табака. Так вот, мне пришлось увидеть, как один талантливый писатель чуть не плакал, глядя на эти эстампы, на это забавное и поучительное святотатство. Он был возмущён и называл произведение Домье кошунством. Бедняге, как видно, необходимо было во что-то верить» (Бодлер Ш. Об искусстве. С. 131–132).

Дюпон Пьер (1821–1870) — франц. поэт-песенник. Из предисловия Бодлера к «Гимнам и песням» Дюпона (1851): «Рассказывать о радостях, горестях и опасностях каждой профессии и проливать свет на всевозможные особенности и грани человеческого страдания и труда при помощи утешающей философии — вот долг, который был на него возложен и который он терпеливо выполнял».

38. J 32,1 — ссылка на «Пассажи» (Benjamin W. GS. V. V. S. 364):

«К концепции толпы у Виктора Гюго — два весьма характерных отрывка из "Бездны мечты":

Безумие, чему нет меры и границ,
Хаос неведомых шагов, наречий, лиц!
Громады городов, их гул, превосходящий
Гуденье тысяч пчёл иль ропот дикой чащи.

В следующем отрывке толпа у Гюго показана так, словно она вырезана гравёрным резцом:

Так, в мрачной грёзе той, средь сонма диких див,
Вся ночь безумная прошла, мой дух смутив.

В краях, куда ничьё не проникало око,
Где без числа людей, где море тьмы глубокой,
Всё было тайн полно... Лишь некий вздох порой,
Взметнувшись для того, чтобы в дали глухой
Мне скопища людей представить вековые,
Из тьмы выхватывал прорывы световые, —
Так ветер бороздит равнины хмурых вод
Иль на разлив хлебов волнистый след кладёт».

(Пер. Д. Бродского)

Les images, ma grande, ma primitive passion — сокращённая цитата из «Дневников» Бодлера: «Восславлять культ изображений (моя великая, единственная, изначальная страсть)» (Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. С. 188).

39. *...апотропеическая магия* — особые ритуалы, призванные уберечь от зла; могут выражаться в обряде или просто в ношении талисмана (апотропея).

42. *...известное размышление Валери* — Беньямин хорошо знал творчество Валери и посвятил ему работу «Поль Валери. К 60-летию со дня рождения» (1931). Слияние «мистики и просвещения» (выражение Адорно) привлекало Беньямина в этом авторе.

Возможно, в данном случае Беньямин имеет в виду следующее размышление Валери: «Проблема Бодлера, следовательно, могла — должна была — ставиться так: “быть великим

поэтом, но не быть ни Ламартином, ни Гюго, ни Мюссе". Я не говорю, что такое решение было сознательным, но оно было для Бодлера неизбежным и даже существенно бодлеровским. Это было его право на бытие. В областях творчества — или, что то же, в областях гордости — необходимость найти себе особое место неотделима от самого своего существования. Бодлер пишет в проекте предисловия к "Цветам зла": "Знаменитые поэты уже давно поделили между собой самые цветущие провинции поэтического царства и т. д. Я займусь поэтомым..."» (Валери П. Положение Бодлера. С. 436).

43. Продолжительность воздействия — согласно концепции Беньямина, художественное произведение живёт тем дольше, чем глубже и органичней — и тем самым незаметней! — вживлена в него содержащаяся в нём истина. При этом чем истина значительней, тем она изначально неприметней. И обратно: чем более «очевиден» внешний, предметный слой произведения, тем более короткая жизнь суждена этой вещи. Под очевидностью в данном случае понимается бесспорность соответствия внешних реалий стоящей за ними истине. См. также рассуждение об отличии между истинным содержанием и предметным: Беньямин В. «Избирательное сродство» Гёте / Пер. с нем. Н.М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 58–59.

44. Меланхтон Филипп (1497–1560) — нем. теолог и педагог, автор первого систематического изложения лютеранской догматики. Повлиял на распространение учения о меланхолии и в особенности на преобразование этого учения в теорию визионерства творческого гения.

В работе «Аллегория в мире товаров: значимость “Центрального парка”» Ллойд Спенсер пишет: «*De Anima* Меланхтона (1548) — это позднесредневековый гуманистический труд, сыгравший ключевую роль в возвышении понятия меланхолии. Если учёные мужи раннего средневековья видели в меланхолии лишь недуг, то работа Меланхтона внесла вклад в процесс, при котором меланхолия стала ассоциироваться с творческим исступлением или экстазом, описанным у Платона. Меланхолию начали воспринимать не только как некую силу, заставляющую учёного погружаться в мир книг и вызывающую у него непреодолимое желание размышлять над чем-то невысказанным, но и как особый источник творческого вдохновения» (Spencer L. *Allegory in the world of the commodity: the importance of “Central Park”*, *New German Critique*, № 34, 1985. P. 59–77).

Указатель имён

Бальзак (Balzac) Оноре де (1799–1850)	24
Беранже (Béranger) Пьер Жан (1780–1857)	69
Бланки (Blanqui) Луи Огюст (1805–1881)	26, 45, 48, 50, 62, 89
Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821–1867)	<i>passim</i>
Брехт (Brecht) Бертольт (1898–1956)	57
Валери (Valéri) Поль (1871–1945)	92
Вейо (Veuillot) Луи (1813–1883)	35
Верлен (Verlaine) Поль (1844–1896)	24
Гамсун (Hamsun) Кнут (1859–1952)	94
Георге (George) Стефан (1868–1933)	10
Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749–1832)	62
Готье (Gautier) Теофиль (1811–1872)	24, 82, 83
Гюго (Hugo) Виктор Мари (1802–1885)	14, 24, 30, 35, 67, 76, 84
Домье (Daumier) Оноре (1808–1879)	24
Дюпон (Dupont) Пьер (1821–1870)	83
Заратустра (между 10 и 1-й пол. 6 вв. до н. э.)	64
Иисус Навин	38
Йохман (Jochmann) Карл Густав (1789–1830)	75
Кафка (Kafka) Франц (1883–1924)	94
Келлер (Keller) Готфрид (1819–1890)	28,
Курбе (Courbet) Гюстав (1819–1877)	59
Кьеркегор (Kierkegaard) Сёрен (1813–1855)	32, 50

Ламартин (Lamartine) Альфонс (1790–1869)	24
Лафорг (Laforgue) Жюль (1860–1887)	23
Лафорг (Laforgue) Рене (1894–1962)	10
Лейрис (Leiris) Пьер (1907–2001)	66
Леконт де Лиль (Leconte de Lisle) Шарль (1818–1894)	24
Леметр (Lemaitre) Жюль (1853–1914)	42, 86
Макарт (Makart) Ганс (1840–1884)	44
Меланхтон (Melanchton) Филипп (1497–1560)	96
Мерион (Meryon) Шарль (1821–1868)	22, 23, 41, 55, 74, 75
Метерлинк (Maeterlinck) Морис (1862–1949)	57, 79
Монье (Monnier) Адриенна (1892–1965)	18, 52
Мюссе (Musset) Альфред де (1810–1857)	24, 30
Наполеон III (Napoléon; Луи Наполеон Бонапарт) (1808–1873)	15
Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900)	12, 27, 50, 60, 77, 78
Оссиан (III в.)	72
Пешмежа (Pechmeja) Анж (1819–1887)	55
По (Poe) Эдгар Аллан (1809–1849)	66, 68, 76
Пруст (Proust) Марсель (1871–1922)	49, 64
Рембо (Rimbaud) Артюр (1854–1891)	24, 50
Роллина (Rollinat) Морис (1846–1903)	20
Санд (Sand) Жорж (1804–1876)	36

Селин (Céline) Луи Фердинанд (1894–1961)	52
Сократ (ок. 469–399 до н. э.)	82
Стриндберг (Strindberg) Август (1849–1912)	78
Уитмен (Whitman) Уолт (1819–1892)	79
Фарг (Fargue) Леон-Поль (1876–1947)	52
Фидус, см. Хёппенер Х.	
Фукс (Fuchs) Эдуард (1870–1940)	29
Хёппенер (Hörpener; псевд. Fidus) Хуго Рейн- хольд Карл Иоганн (1868–1948)	21
Ювенал (Juvenalis) Децим Юний (ок. 60 — ок. 127)	94

Список иллюстраций

- С. 9. Шарль Бодлер. Фото неизв. автора. Ок. 1861. Париж, Национальная библиотека.
- С. 13. Рукопись В. Беньямина «Центральный парк». Берлин, Архив Академии искусств (Ms 1718).
- С. 22. Шарль Мерион. Церковь Сент-Этьен-дю-Мон, Париж. 1852. Офорт, сухая игла.
- С. 37. Рукопись В. Беньямина «Центральный парк». Берлин, Архив Академии искусств (Ms 1716).
- С. 41. Шарль Мерион. Новый мост, Париж. 1853. Офорт.
- С. 43. Уличная проститутка. Фото Эжена Атже. 1921.
- С. 47. Интерьер комнаты в доме на улице Вожирар. Фото Эжена Атже. 1910.
- С. 51. Рукопись В. Беньямина «Центральный парк». Берлин, Архив Академии искусств (Ms 1717).
- С. 55. Шарль Мерион. Вид на собор Нотр-Дам с набережной Сены. 1852. Офорт.
- С. 56. Люксембургский сад. Фото Эжена Атже. 1902.
- С. 59. Гюстав Курбе. Портрет Шарля Бодлера. 1847. Монпелье, музей Фабра.
- С. 63. Вальтер Беньямин. Пальма-де-Майорка. Фото неизв. автора. 1933. Берлин, Архив Академии искусств.
- С. 73. Шарль Бодлер. Фото Надара. 1855.
- С. 74. Шарль Мерион. Малый мост, Париж. 1850. Офорт.

С. 85. Рождественская витрина. Фото неизв. автора. Ок. 1910.

С. 87. Авеню Гобеленов. Фото Эжена Атже. 1927.

С. 88. Строительство Эйфелевой башни. Фото неизв. автора. 1888.

С. 91. Торговая галерея на улице Риволи, Париж. Фото неизв. автора. 1907.

С. 95. Рынок на площади Карм. Фото Эжена Атже. Ок. 1920.

С. 98. Рукопись В. Беньямина «Центральный парк». Берлин, Архив Академии искусств (Ms 1743v).

Содержание

В. Беньямин. Центральный парк	7
Примечания	100
Указатель имён	122
Список иллюстраций	125

ООО «Издательство Грюндриссе»
e-mail: info@grundrisse.ru
<http://www.grundrisse.ru>

Вальтер Беньямин. Центральный парк /
Пер. А. Ярина — М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2015. — 128 с.

ISBN 978-5-904099-15-2
Тираж 700 экз.

Отпечатано в типографии «Радуга»
Москва, ул. Автозаводская, 25

Ход истории, каким он отражается в катастрофическом сознании, занимает мыслящего человека не более, чем калейдоскоп в детских руках, в котором при каждом вращении прежний порядок осыпается, чтобы образовать новый. Этот образ вполне правомерен. Представления властей предержащих всегда были тем зеркалом, с помощью которого претворялся в жизнь образ того или иного «порядка». Калейдоскоп следует непременно разбить.

Вальтер Беньямин